PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO VI - FASC. III

AGOSTO MCMXXV

QUADRI - MOBILI - STATVE ED OGGETTI D'ARTE

TELEFONO 21822

VIA FLAMINIA, 126

SOMMAIRE DU NUMÉRO D'AOUT, 1925

LE TEMPLE ITALO-ETRUSQUE D'ORVIETO, PAR LUIGI PERNIER, PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE A L'UNIVERSITÉ DE FLORENCE, AVEC 29 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE HORS TEXTE.

Une reconstruction documentée du temple étrusque, que Vitruve appelle "tuscanico", n'est pas encore tout à fait arretée dans ses détails, car les fouilles pratiquées jusqu'ici n'ont pas fourni beaucoup d'éléments aux studieux. La mise à jour d'un temple sur la colline d'Orvieto, datant sûrement de la fin du IVème ou du commencement du IIIème siècle a. C., a été à ce point de vue d'une importance considérable, parce qu'elle permet, entre autre, d'en établir le plan avec précision. Les recherches ont été encore plus fécondes en résultats à l'égard de l'histoire de la sculpture étrusque. Celle-ci présente une lacune qui va à peu près de la moitié du Vème siècle a. C. à la fin du IVème; nous passons brusquement des spécimens archaïsants à influence grecque, à la manière helléniste du IIIème siècle. Or, on vient de découvrir à Orvieto quelques sculptures qui nous montrent comme dans cette période de transition l'art décoratif religieux a produit des oeuvres présentant des caractères bien originaux, et que, à l'égard de l'art italien, on pourrait appeler nationaux.

LE MUSEE BARDINI - II, LES ARMES, PAR ALFREDO LENSI, CHEF DU BUREAU DES BEAUX ARTS DE LA VILLE DE FLORENCE, AVEC 13 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE EN COULEUR.

La collection d'armes de ce nouveau musée florentin n'est pas nombreuse, mais certaines des pièces qu'elle contient sont d'une importance exceptionnelle. Outre les armes emmanchées et les belles épées et les dagues vénitiennes de la fin du XVème siècle il faut surtout signaler: un bassinet du XIVème siècle, dont il n'existe en Italie que trois ou quatre exemplaires; la série très rare de boucliers, dont un fort intéressant du XIVème siècle de forme triangulaire avec l'inscription " Libertas ", un autre enrichi de peintures aux armoiries de Charles d'Anjou, et deux de joute ou de parade, avec ornaments en relief: enfin le précieux cimier de casque, représentant un dragon, dont on ne connaît qu'un seul autre exemplaire qui se trouve à l'Arsenal royal de Madrid. Parmi les objets plus petits il y en a quelques-uns d'une grande beauté.

LE PEINTRE GIOVANNI ROMAGNOLI, PAR GIUSEPPE LIPPARINI, AVEC 18 ILLUSTRATIONS.

Giovanni Romagnoli, né en 1893, se révèla en 1921 à une exposition de Bologne, par un tableau " Les dentellières " lequel nous paraît aujourd'hui bien inferieur aux oeuvres successives du peintre. En passant par des peintures telles que " Matin d'été ", "Après le bain", " La toilette ", " Danseuses ", " Eté ", " Venus " et qui marquent les étapes de son développement, il est arrivé à la pleine possession de son art. "Après le bain " fut un triomphe: il lui valut en 1924 le second prix sur cinq cents concurrents à l' exposition Carnegie de Pittsburg. Le moyen d'expression preferé de Romagnoli est la couleur: couleur aux tons chauds et lumineux, dont il se sert surtout pour rendre les chairs de femme souples et pleines. Toutefois Romagnoli vise plus loin et plus haut: aujourd'hui ses efforts tendent vers la grande composition, qui restera toujours en dépit de toutes les déviations, le but suprême de la peinture.

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

SUMMARY OF THE AUGUST ISSUE, 1925

THE ETRUSCO-ITALIC TEMPLE OF ORVIETO, BY LUIGI PERNIER, PROFESSOR OF ARCHAEOLOGY IN THE UNIVERSITY OF FLORENCE, WITH 29 ILLUSTRATIONS AND ONE PLATE.

The reconstruction of the Etruscan temple, that which Vitruvio calls "Tuscanic", is not yet well determined in its particulars, since the excavations carried out up to the present have not afforded the studious many elements. The excavation made at Orvieto of a temple near the fortress, which may with certainty be dated between the end of the IVth and the beginning of the IIIrd century B. C., has had a remarkable importance from this point of view, it having been possible, for instance, to determine its ground-plan with precision. The excavation, however, has been more prolific of results, concerning the history of Etruscan sculpture. In this history we have a gap extending from about the middle of the Vth century B. C. to the end of the IVth; that is, from examples of the archaic manner with Greek influences we pass at a bound to the Hellenistic manner of the IIIrd century. Now there have come to light at Orvieto several sculptures which show us how in this intermediate period religious decorative art produced works of an original character, which may be truly called Italian.

THE BARDINI MUSEUM - II, THE ARMS, BY ALFREDO LENSI, HEAD OF THE ART DEPARTMENT IN THE MUNICIPALITY OF FLORENCE, WITH 14 ILLUSTRATIONS AND ONE COLOURED PLATE.

The group of arms in this new Florentine museum is not numerous but some of the pieces are of exceptional importance. Leaving aside the shafted arms and the five Venetian swords and daggers of the end of the XVIth century, there are to be specially noted a IVth century helmet, of which only three or four other examples exist in Italy; the very rare series of shields among which excel the XIVth century almond - shaped shield bearing the inscription "Libertas", the shield painted with the device of Charles of Anjou, two jousting and parade shields with ornamental relief; and lastly the precious helmet crest in the shape of a dragon, an ornament of which there is known but one other example, in the Royal Armoury of Madrid. But also among the minor objects there are several of great beauty.

THE PAINTER GIOVANNI ROMAGNOLI, BY GIUSEPPE LIPPARINI, WITH 18 ILLUSTRATIONS.

Giovanni Romagnoli, born in 1893, revealed himself in 1921 in a picture "The Lace-makers" which now seems very immature in comparison with the painter's succeeding works. Through paintings which mark so many stages of his development, such as "Summer morning", "After the bath", "The Toilette", "Dancing girls", "Summer" and "Venus", he as come into full possession of his art. "After the Bath" over the works of five hundred competitors, obtained the second prize at the Carnegie Exhibition at Pittsburg in 1924. Romagnoli's most powerful mode of expression is colour, of warm and luminous tones, with which he delights most of all to depict the soft, full figure of woman. But Romagnoli has other aims, and his efforts now are bent towards the attainment of the great composition picture, which, despite every deviation, has always been the supreme goal of the painter's art.

tutte le Signore eleganti sono clienti della

"Merveilleuse"

TORINO
Via Roma 1

ROMA
Via Condotti 12

NAPOLI
P. Martiri 71

TRIESTE
C. Vitt. Em. 27

MILANO - Via Montenapoleone 40

Cantagalli

Maioliche Artistiche

=

Decorazioni Architettoniche

=

Riproduzioni Della Robbia

Sede . . : Firenze - *Porta Romana*

Succursale: Roma - *Via Babbuino, 182*

CASA EDITRICE D'ARTE

BESTETTI & TUMMINELLI

MILANO - ROMA

REPARTO INDUSTRIALE

ESECUZIONE PERFETTA ED ARTISTICA DI OGNI LAVORO GRAFICO DI PROPAGANDA E RÉCLAME

AFFISSI MURALI - CARTELLI RÉCLAME - CARTOLINE ILLUSTRATE - CATALOGHI - OPUSCOLI - ALMANACCHI DIPLOMI - ETICHETTE - STAMPATI COMMERCIALI

IN CROMOLITOGRAFIA - FOTOLITOGRAFIA - TRICROMIA FOTOTIPIA - TIPOGRAFIA - ACQUAFORTE, ECC.

PER BOZZETTI ARTISTICI - SCHIZZI E PREVENTIVI RIVOLGERSI A TUTTE LE SEDI DELLA CASA:

MILANO (20) - Viale Piave, 20 Telef. 20-900
ROMA (15) - Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) - Piazza S. Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) - Palazzo dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI (4) - Via D. Morelli (già Via Pace), 14-16

NEI DUE FASCICOLI DEL VI ANNO

DEDALO HA PUBBLICATO:

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: I caratteri della scultura etrusca a Chiusi. — PIETRO TOESCA: Gli affreschi del Duomo di Aquileia. — GIORGIO GOMBOSI: Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. — A. KINGSLEY PORTER: Il portale romanico della Cattedrale di Ancona. — ANDREA MOSCHETTI: Il tesoro della Cattedrale di Padova, I. — GIUSEPPE FIOCCO: Il rinnovamento toscano dell'arte del musaico a Venezia. — JEAN-LOUIS VAUDOYER: Andrea Beloborodoff.

CON 107 ILLUSTRAZIONI, DUE TAVOLE A COLORI E DUE TAVOLE FUORI TESTO

MAX ROTHSCHILD

ANDREA DI NICCOLÒ

QUADRI
DI
ANTICHI MAESTRI

SACKVILLE GALLERY
28 SACKVILLE STREET, PICCADILLY
LONDON, W. 1

Telegrammi: "Objedar, London" Telefono: Gerrard 3589

in Ogni casa

adottate i praticissimi

DALMONTE ACME MILANO

LETTI DI OTTONE
Brevetto CARDINI
signorili, luminosi, inalterabili.

OCCASIONE
CON SOLE LIRE

205+135

LETTO ottone tipo RECLAM formato cm. 90 x 200

Elastico cm. 90 x 200 ORIGINALE a rete metallica rinforzata

della Rinomata produzione di OMEGNA

DAL PIÙ RICCO AL PIÙ ECONOMICO

ASSORTIMENTO
letti, lettini, culle, toilettes, comodini ed accessori di ottone in stile.

CATALOGO GRATIS agli interessati.

DOMNA LABRI ALFREDO CARDINI

ALFREDO CARDINI OMEGNA

SOMMARIO DEL III FASCICOLO - ANNO VI

LUIGI PERNIER, *professore di archeologia nell'Università di Firenze:* Il tempio etrusco italico di Orvieto, con 29 illustrazioni e una tavola fuori testo.

ALFREDO LENSI: Il Museo Bardini - II, Le armi, con 14 illustrazioni e una tavola a colori.

GIUSEPPE LIPPARINI: Il pittore Giovanni Romagnoli, con 18 illustrazioni.

Commenti.

NEL PROSSIMO FASCICOLO:

GIUSEPPE FIOCCO: Intorno a un nuovo ritratto di Gentile Bellini, con 3 illustrazioni e una tavola a colori.
ENZO MAGANUCO: Stefano della Bella a Roma, con 26 illustrazioni.
UGO OJETTI: Giovanni Fattori, con 29 illustrazioni e una tavola fuori testo.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) Viale Piave (già Monforte), 20 - Tel. 20-900
ROMA . . (15) Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) Piazza San Marco Telefono 1-16
FIRENZE (2) Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI . (4) Via D. Morelli, 14-16

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO	Italia e Colonie		Estero	
	spedizione semplice	spedizione raccomandata	spedizione semplice	spedizione raccomandata
Abbonamento per l'annata in corso (VI) . . . . . L.	120.—	127.50	150.—	165.—
Id. con copertine in tela e oro per rileg. in 3 vol. . . . . „	165.—	172.50	195.—	210.—
Fascicoli separati dell'annata in corso . . . . . „	12.—	12.65	15.—	16.25

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. Consigliamo perciò di autorizzarci a spedire la rivista* RACCOMANDATA, *così che essa giunga puntualmente e regolarmente agli abbonati, in Italia ed all'estero.*

ARRETRATI. — Annata I (quasi esaurita): a fasc. sciolti L. 300, rilegata L. 350. Ogni fascicolo separato L. 30.—
Altre annate . . . . : „ „ L. 200 „ L. 250. „ „ „ L. 20.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . . . . . L. 45.—
(Aggiungere le spese di porto raccomandato).

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

FEDERICO BALESTRA

WILDT

QUARANTA PAGINE DI TESTO COMPOSTE IN CARATTERI INCUNABULI
CENTOQUINDICI TAVOLE IN ZINCOTIPIA (NERO E ORO) E IN FOTOTIPIA - FORMATO 30 × 40

ARTE ETRUSCA DEL IV SEC. a. C.
TESTA DI VECCHIO.
DAL TEMPIO D'ORVIETO.

IL TEMPIO ETRUSCO-ITALICO DI ORVIETO.

Quando dalla Sicilia e dalla Magna Grecia veniamo nelle regioni dell'Italia media, dove gli Etruschi affermarono il loro dominio o fecero sentire l'influsso della loro civiltà, il paesaggio archeologico cambia.

Nell'isola e sull'estrema parte del continente, che offrirono il terreno più propizio all'espandersi della colonizzazione ellenica, dànno al paesaggio un aspetto caratteristico di severa bellezza non tanto le diroccate mura che difesero vetuste città, quanto gli allineamenti solenni delle colonne dei templi dorici. Avanzi di teatri e d'altri pubblici edifizi ricordano qua e là lo splendore dell'antica vita religiosa e civile, ma solo pochi monumenti s'ergono ancora sopratterra ad attestarci il culto dei morti.

In Etruria invece, nelle solitudini della campagna romana e della Maremma, nelle terre ubertose ai piedi dei popolati colli che già furono tirreniche acropoli, sopravvivono solo le città dei morti.

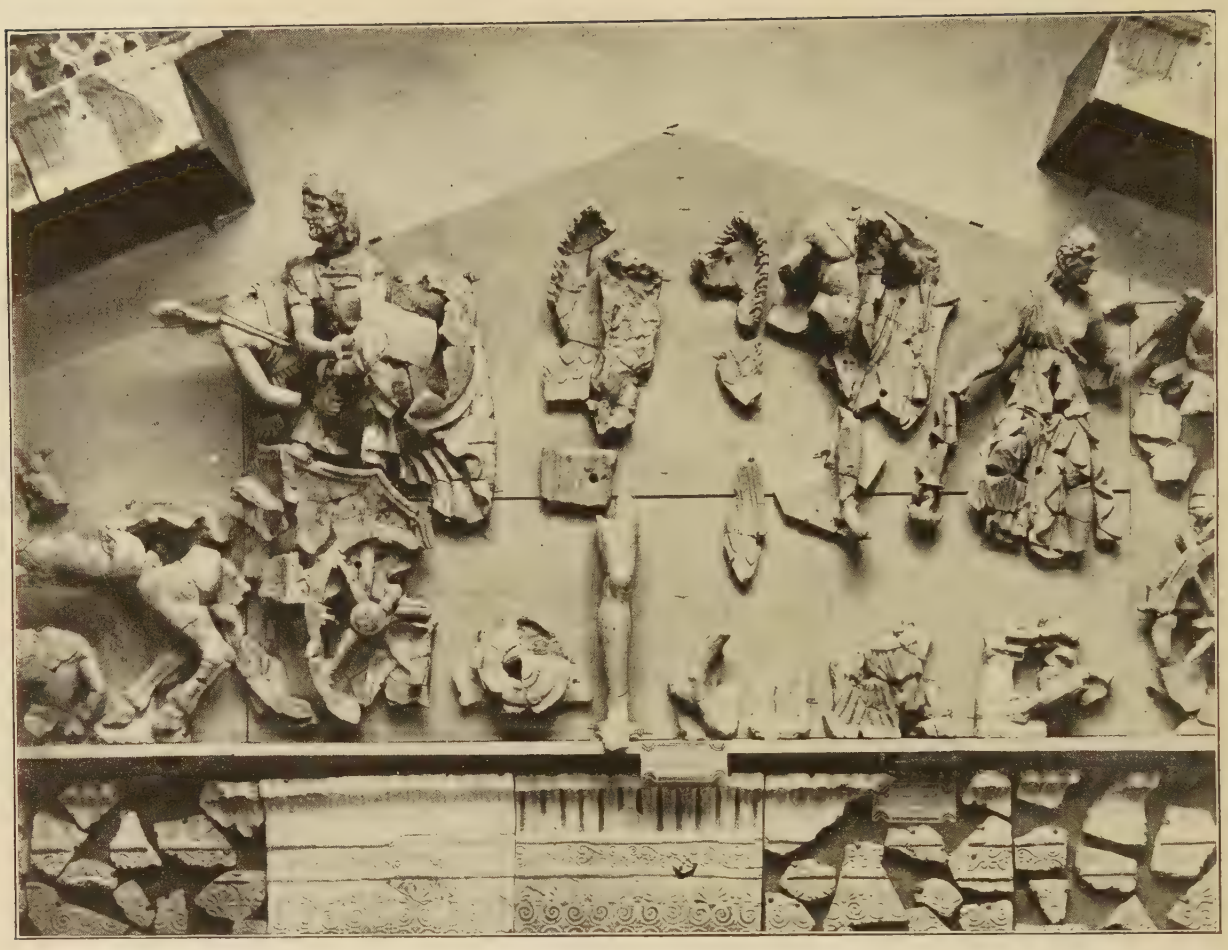
A Orvieto ne vediamo le strade, su cui s'aprono le porte dei sepolcri; a Cere i grandi tumuli, che proteggono ipogei mirabili per forme architettoniche, riproducenti l'interno delle case; a Tarquini le camere dipinte secondo una moda tutta propria dell'Etruria ed estranea alla Grecia; a Norchia le facciate delle grotte funebri scolpite nei fianchi delle alture tufacee a somiglianza delle fronti dei templi.

Ma di templi e d'altri edifizi etruschi invano si cercano ruderi emergenti dal suolo entro le cerchie delle fortezze fabbricate con massi ciclopici: sia che queste chiudano nel loro interno pascoli solitari come a Veio, a Ruselle, a Cosa, sia che segnino il perimetro della città antichissima nel sito di piccole borgate o di fiorenti città moderne, perimetro raramente più breve, come a Perugia, ad Arezzo, a Cortona, spesso molto più ampio, come a Cervetri, a Vetulonia, a Populonia, a Volterra.

Quasi un secolo di scoperte e di scavi in suolo etrusco non è bastato a farci rivedere, eretta sul fondamento antico, una colonna sola che servisse a sostegno del fastigio di un tempio, non un solo gradino di teatro o di circo. Eppure tradizione e monumenti, soprattutto pitture di tombe, ci rappresentano gli Etruschi come un popolo non solo, quanto altri mai, studioso di sacri culti e osservante la volontà degli Dei, ma pure amante del lusso della casa e dei ludi circensi, dei quali, con l'arte e le istituzioni civili, trasmise l'uso ai Romani.

Di quell'annientamento completo sono responsabili solo in parte i Romani. Prima dominati dalla civiltà degli Etruschi, essi poi ne abbatterono la potenza militare e politica, la cui insufficiente coesione aveva reso effimera la conquista etrusca di gran parte d'Italia e impossibile la più estesa affermazione di quella che può dirsi la prima nostra grande civiltà nazionale.

Nella lunga lotta contro i popoli dell'Etruria, i Romani finirono col radere a terra



FRONTONE DI UN TEMPIO DI TALAMONE, SEC. III-II A. C. PARTE CENTRALE.

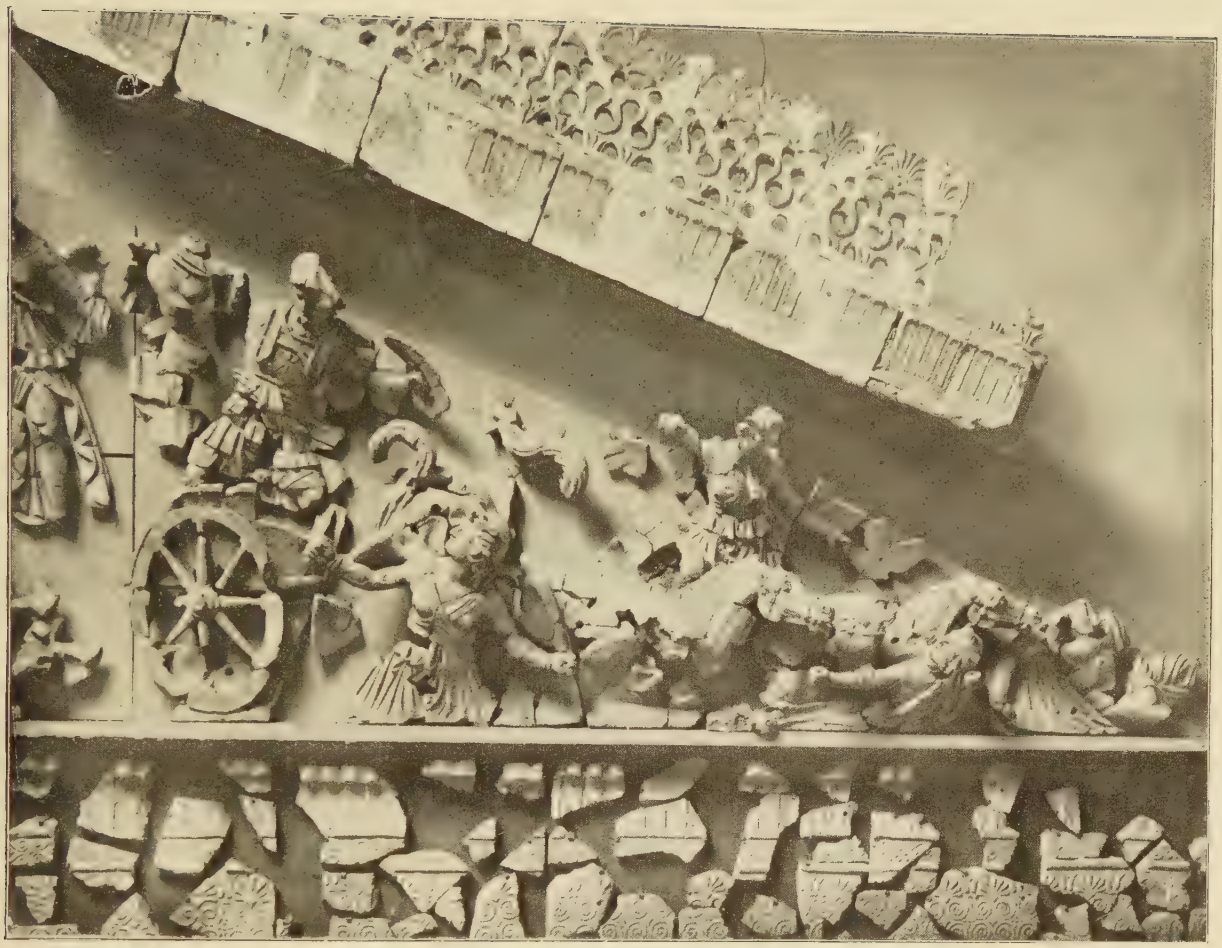
le città nemiche, talora cacciandone altrove gli abitanti, tal'altra sopraffacendoli con proprie colonie, conservando le fortezze solo laddove potevano servire di baluardo pel possesso della terra occupata, o come base d'azione a più lontane conquiste.

Ma non solo alla vittoria dei Romani e al sovrapporsi di civiltà posteriori si deve la scomparsa dei monumenti religiosi e civili degli Etruschi. Di ciò furono causa gli stessi sistemi costruttivi di quel popolo; poichè case e templi non ebbero di duraturo, presso di loro, se non le fondamenta in pietra.

Nei templi le pareti erano fatte con mattoni d'argilla cruda, sostenuti da intelaiature di legno: e di legno si facevano pure i fusti delle colonne e tutta la copertura, rivestita e adorna con rilievi e statue di terracotta dipinta [1].

Edifizi di tal genere andavano soggetti a facile deperimento e rovina; talora si dovevano ricostruire interamente; più spesso era necessario rinnovare in tutto o in parte la decorazione fittile.

Quando la civiltà degli Etruschi si spense, quel loro sistema edilizio fu abbandonato per l'impiego di materiali più durevoli, e dei loro templi non restò che un ammasso di



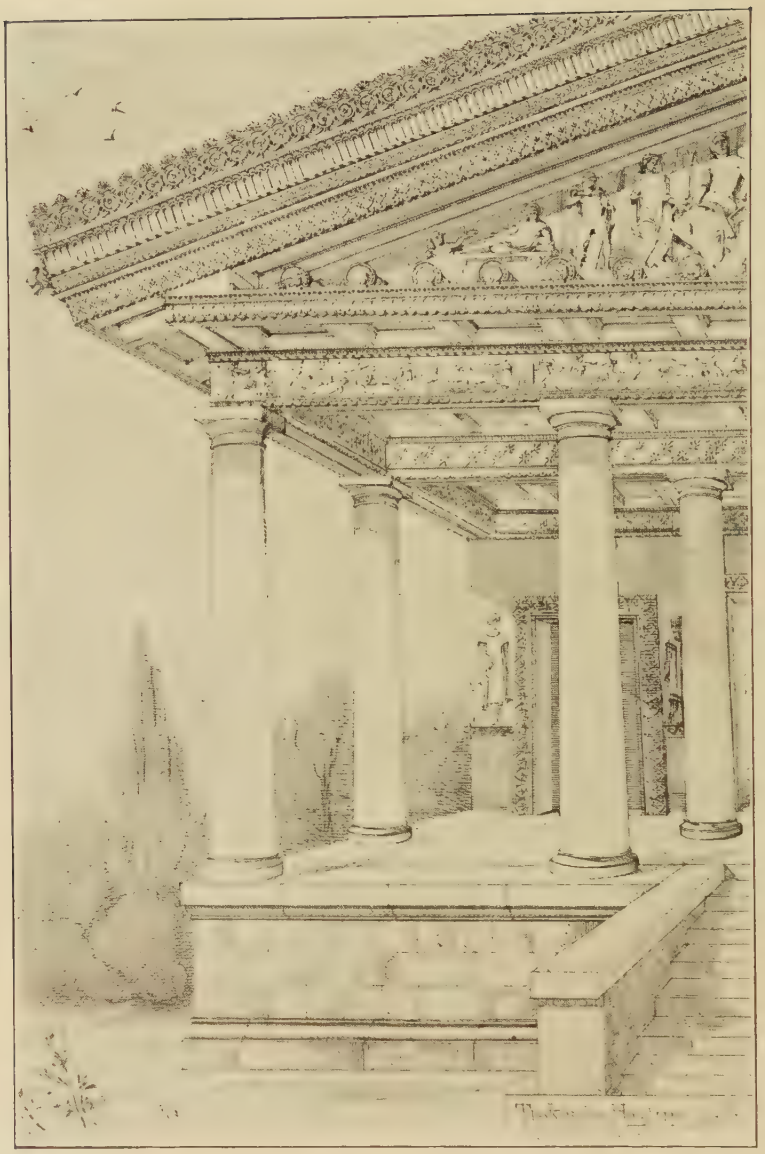
FRONTONE DI UN TEMPIO DI TALAMONE, SEC. III-II A. C. PARTE DESTRA.

ceneri e di rottami fittili sopra un basamento lapideo.

I più recenti scavi metodici hanno scoperto, a Veio, avanzi di un tempio e di case etrusche [2], ma del tempio di Giove capitolino, che, fondato in Roma con rito e sistemi etruschi, ci mostra del tempio etrusco-italico il tipo più grandioso (m. 60 per m. 55), s'è ritrovato solo il basamento a blocchi di tufo e forse qualche tegola ed antefissa [3] dell'epoca della sua fondazione (fine del VI sec. a. C.).

Sappiamo di più intorno alla forma degli altri templi che si sono scoperti non solo in Etruria, ma così nell'agro bolognese come in quello falisco e nel Lazio, e che quindi giustamente si chiamano templi etrusco-italici. Ma nessuno di quelli, di cui s'investigarono le fondamenta a Marzabotto presso Bologna, a Fiesole e Firenze, a Civita Castellana, a Lanuvio, a Segni [4] ci conserva tutti gli elementi positivi per la ricostruzione di una pianta completa del tipo chiamato da Vitruvio *tuscanico*, del quale, senza la descrizione lasciatane dall'architetto romano, non saremmo riusciti a farci un'idea esatta.

Così, mancando quasi tutta la parte anteriore delle fondamenta dei templi di Marza-



TIPO DI TEMPIO ETRUSCO-ITALICO CON FRONTE TETRASTILA, RICOSTRUITO DA G. DURM.

botto e di Firenze, solo in base ai precetti vitruviani si sono potute completare le loro piante col porticato a otto colonne innanzi alla cella tripartita.

Le circostanze della esplorazione dei templi etruschi non sono state, in genere, favorevoli: avendo per lo più il caso condotto alla scoperta, le stratificazioni dei materiali antichi furono in parte sconvolte e rimosse prima che si potesse effettuarne l'indagine metodica; onde è accaduto che, delle parti superiori crollate, difficilmente si sia potuto stabilire l'esatto rapporto colle fondamenta. Danno grave, anche perchè l'esame ripetuto delle stratificazioni delle terrecotte ornamentali avrebbe potuto meglio chiarire la loro

TEMPIETTO ITALICO DI ALATRI, RICOSTRUITO A VILLA GIULIA, IN ROMA.

APOLLO DI VEIO, ATTRIBUITO ALLO SCULTORE VULCA, ROMA, VILLA GIULIA.

originaria disposizione architettonica e le vicende edilizie dei templi.

Le terrecotte dei templi della Bassa Etruria e del Lazio hanno trovato degna classificazione ed esposizione nel Museo di Villa Giulia in Roma [5]; ivi però, non essendosi potuto ricostituire nessun complesso decorativo, si ammirano per la loro singola bellezza, senza che sia dato comprendere subito tutta l'importanza del loro aggruppamento.

Di più ci rivelano le decorazioni fittili frontonali di templi dell'Etruria centrale e settentrionale, poichè il Museo archeologico di Firenze vanta le ricostruzioni dei frontoni figurati di Talamone e di Luni [6]. Specialmente il frontone d'un tempio di Tala-

APOLLO DI FALERI. - ROMA, VILLA GIULIA.

mone, che sembra ritrarre la morte di Anfiarao, trascinato col carro nell'abisso da Furie alate (*pag. 138*), è prezioso per farci comprendere come l'artista etrusco aveva risolto il problema di disporre le sue figure entro uno spazio triangolare; il Genio della Morte, ritto nel mezzo, sovrasta alla rovina di Anfiarao e del suo compagno Adrasto, fuggente dal lato opposto (*pag. 139*) mentre agli angoli estremi sono adattate figure di guerrieri giacenti o inginocchiati per l'estrema difesa.

Ma dei templi cui appartengono i frontoni di Talamone e di Luni ignoriamo la pianta e le circostanze nelle quali furono trovate le terrecotte decorative: non di una sola misurazione dell'edifizio ci è conservato il ricordo.

ORVIETO: LO SCAVO DEL TEMPIO PRESSO IL POZZO DELLA ROCCA O DI SAN PATRIZIO.

E non possediamo neppure descrizioni e illustrazioni complete di tutti i templi esplorati: la paziente ricomposizione delle terrecotte figurate da numerosi frammenti e lo studio per portarle a conoscenza del pubblico si limitarono, di solito, ai pezzi più appariscenti.

Manchevoli sono quindi gli elementi necessari per ricostruire il tempio etrusco e i vari tentativi di ricostruzione hanno dato risultati diversi, nei quali la congettura ha ancora una parte notevole.

Adolfo Cozza, che tra i primi chiarì l'uso delle terrecotte architettoniche etrusche, indicando il posto da assegnare a ciascun genere di esse nella copertura degli edifizi sacri, ricostruì a Villa Giulia un tempietto di Alatri (*pag. 141*), basandosi sui resti delle fondamenta e delle decorazioni fittili. Ma in tale ricostruzione, in cui pare aggiunta arbitraria il vestibolo posteriore, il Cozza non tenne conto della sporgenza del frontone sulla facciata, nè di quella del tetto sui lati lunghi, sporgenze ritratte con precisione in un modello di tempietto da Nemi, e indicate con le loro proporzioni da Vitruvio, come caratteristiche del tempio tuscanico.

Il tempio creduto di Apollo a Faleri, che il Cozza stesso aveva scavato nel 1886-87, fu ricostruito graficamente dall'arch. inglese H.

ORVIETO: LO SCAVO DEL TEMPIO PRESSO IL POZZO DELLA ROCCA O DI SAN PATRIZIO: ANGOLO SETTENTRIONALE E MURO OCCIDENTALE.

ORVIETO: TAZZETTE VOTIVE IN BUCCHERO DEL TEMPIO ETRUSCO.

C. Bradshaw [7]. In tale ricostruzione si ammisero le sporgenze del frontone e delle gronde secondo i dati di Vitruvio, che G. E. Rizzo, con acuta analisi, mostra confermati dal tempietto fittile di Nemi [8]. Ma, nella ricostruzione stessa è poco verosimile l'ipotesi, contraddetta da un modello fittile di Satrico, che il tetto non difendesse affatto la parte posteriore del tempio.

Un'altra notevole ricostruzione grafica è dovuto all'architetto tedesco, G. Durm (*pag. 140*). Questa ci rappresenta il tipo generico del tempio tuscanico; in essa è data alla gronda una sporgenza minore, e, particolare nuovo rispetto alle altre ricostruzioni, vi si vede il timpano ornato di statue [9].

Che gli Etruschi usassero altorilievi fittili, con figure, per decorazione di frontoni, lo provano l'esempio di Talamone e gli altri offertici dalle terrecotte di Civitalba, di Luni, di Faleri. Ma di queste decorazioni statuarie per frontoni nessuna è anteriore alla fine del sec. IV a. C.; nel periodo arcaico, dalla fine del VI a circa la metà del V sec. a. C., statue e altorilievi figurati appariscono usati solo per ornare i vertici e i rampanti del timpano o le testate delle travi maestre, sporgenti sulla fronte.

Osservando che nessun complesso decorativo di frontone etrusco poteva attribuirsi al periodo intermedio fra la metà del V e la fine del IV sec. a. C., si credeva che, nello sviluppo dell'arte decorativa religiosa etrusco-latina, vi fosse stata una sosta di più d'un secolo e quindi un salto dalla maniera arcaica a quella d'influenza ellenistica del sec. III a. C. [10]. Così dalle forme severe e ancor rigide, nella loro primitiva bellezza, dell'Apollo di Veio (*pag. 142*), la scultura etrusca sarebbe passata, senza fasi intermedie, alle creazioni del tutto libere, animate con sentimento profondo e grazia squisita, che risentono l'influsso dei grandi maestri da Scopa a Lisippo: all'Apollo (*pag. 143*) e all'efebo di Falerî.

La lacuna sembra poco ammissibile quan-

ORVIETO: ROTTAMI DELLA DECORAZIONE DEL TEMPIO ANCORA NELLA FOSSA DI SCAVO, ALLA BASE DEL MURO SETTENTRIONALE.

do si pensi che, mentre in Grecia fioriva l'arte di Fidia, gli Etruschi fondevano bronzi quali la Chimera di Arezzo e il lampadario di Cortona, e mandavano su lontani mercati i loro prodotti metallurgici, ch'eran pregiati persino nell'Atene di Pericle. Io penso adunque che la lacuna sia dovuta non già ad una sosta nel corso della plastica etrusca, ma alle nostre conoscenze incomplete, che solo nuove scoperte e scavi metodici possono a poco a poco colmare.

Già un contributo utile a fissare la pianta del tempio etrusco hanno fornito di recente lo studio accurato del tempio di Lanuvio [11] e i bellissimi scavi del tempio di Veio, al quale apparteneva il gruppo con l'Apollo, attribuito a Vulca [12].

I precisi rilievi dei due edifici confermano: che la pianta caratteristica del tempio etrusco-italico è quella che Vitruvio, con l'appellativo di *tuscanica*, distingueva da qualsiasi tipo ellenico: in essa poteva variare la disposizione della scalinata e del vestibolo con colonne, ma ritualmente costante era la divisione della sacra dimora in tre parti, di cui la centrale, più larga, per accogliere la divinità suprema del tempio, le laterali aperte a guisa di portico (*alae*), o

MINERVA, STATUETTA IN BRONZO

DAL TEMPIO DI ORVIETO.

chiuse per celle secondarie. Ciò non escludeva l'uso contemporaneo di sacelli a un sol vano [13].

Ma di pretto tipo tuscanico ci è descritta la pianta del tempio voluto dai Tarquini, fabbricato e ornato da artisti etruschi, che Roma dedicò nel primo anno della Repubblica a Giove O. M. sul Campidoglio; e dipoi Roma volle che ogni colonia avesse il suo Campidoglio, cioè il tempio tripartito, considerato come tempio nazionale.

Un altro contributo notevole così alla restituzione della pianta, dell'alzato, della decorazione del tempio tuscanico, come alla storia della plastica etrusca nel periodo più oscuro, abbiamo avuto dalla esplorazione di un tempio, rimesso in luce in Orvieto fra il 1920 e il 1923.

In Orvieto esistono tracce di templi numerosi: sotto San Giovanni, sotto l'abside del Duomo, vicino a San Leonardo e altrove.

Quello di cui vengo a parlare s'innalzava all'estremità orientale della spianata, presso l'orlo della rupe (*pag. 144*) a pochi metri dal

ORVIETO: ANTEFISSA DEL TEMPIO ETRUSCO.

celebre Pozzo della Rocca o di San Patrizio; dal suo alto podio la vista spaziava sulla valle, in cui Paglia e Chiani riuniscono le loro acque verso il Tevere. A chi ascendeva la rupe dalla via principale, questo tempio mostrava la sua facciata sfarzosamente adorna di rilievi policromi.

Rimase in piedi fino a che il territorio non cadde sotto i Romani. Bruciato, le sue rovine furono in gran parte disperse, e persino se ne asportarono i blocchi tufacei del basamento, nel quale furono adattate alcune misere tombe barbariche. A poco a poco la terra tutto ricoperse e nascose.

Nel 1828, quando attraverso quel terrapieno si apriva la via Cassia Nova, apparvero avanzi di muri a blocchi di tufo e intorno ad essi frammenti di vasi, d'intonaco dipinto, di tegole, di rilievi in terracotta. Era l'angolo occidentale del tempio, ma non vi si fece gran caso: tolti di mezzo i ruderi che ingombravano il tracciato stradale, raccolte alla rinfusa le anticaglie, la terra della trincea fu accumulata sulla rimanente parte del tempio.

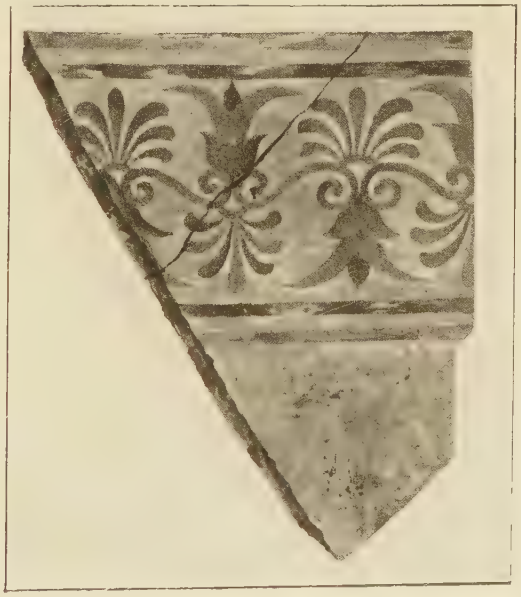
Passò quasi mezzo secolo. Nel 1873, pian-

ORVIETO: TEGOLA TERMINALE E ACROTERIO DEL FRONTONE DEL TEMPIO ETRUSCO.

tando gli alberi lungo la Cassia, nel sito del primo trovamento, si scoprirono altri blocchi di tufo, altre terrecotte figurate. La loro bellezza invogliò a cercarne altre, e si trovarono sotto l'argine della strada; ma neppure allora si cercò l'edifizio al quale le terrecotte dovevano appartenere. Queste, insieme alle altre, furono deposte nei magazzini dell'Opera del Duomo di Orvieto e vi rimasero fino a che G. F. Gamurrini non ne comprese il valore. Coi pezzi più notevoli egli costituì il primo nucleo del Museo Civico orvietano e dal loro studio, dalle incomplete notizie intorno alla loro scoperta, accennante a un tempio, credette poter determinare di questo larghezza, orientazione ed epoca [14]. Ma non esplorò il luogo e così la parte maggiore del tempio rimase ignorata.

Passò un altro mezzo secolo. Nel 1920 si voleva costruire una villa nel terreno adiacente al Pozzo della Rocca; la nuova costruzione avrebbe potuto sconvolgere e ricopri-

ORVIETO: LASTRA DI TERRACOTTA PER IL RIVESTIMENTO DEL FRONTONE DEL TEMPIO ETRUSCO.



ORVIETO: LASTRA DI TERRACOTTA PER LA DECORAZIONE DEGLI ARCHITRAVI E TEGOLA DIPINTA PER LA GRONDAIA DEL TEMPIO ETRUSCO.

ORVIETO: ANTEFISSA DEL TEMPIO ETRUSCO A TESTA DI SILENO.

re per sempre quanto restava del tempio, del quale ormai non si conosceva più neppure l'ubicazione precisa. Era tempo di rintracciarlo e di esplorarlo metodicamente.

Saggiato in più punti il terreno, si trovò alfine un muro a blocchi di tufo e l'angolo da esso formato, a nord, con un pilastro aggettante da un altro muro, unito normalmente al primo (*pag. 145a*). Che tali muri fossero i lati settentrionale ed orientale del tempio, non si poteva mettere in dubbio; perchè, lungo il loro perimetro esterno, giaceva un denso strato di rottami, provenienti dalla rovina delle pareti e del tetto (*pag. 147*): pezzi di mattoni d'argilla mal cotta, d'intonaco dipinto, di rilievi fittili, di statue, mescolati a frammenti di vasi, a ceneri, carboni; materiale del tutto corrispondente a quello trovato prima, per caso. Le traccie d'incendio erano evidenti.

Ma dei due muri, quello settentrionale era stato mozzato a ovest dalla via Cassia; a mezzo dell'altro poggiava una tomba barbarica. Per trovare l'angolo meridionale, che ci desse le dimensioni del basamento, dovemmo scavare una trincea profonda (*pag. 145b*); poi-

ORVIETO: ANTEFISSA DEL TEMPIO ETRUSCO A TESTA DI MENADE.

chè da quella parte la roccia, su cui poggiava il tempio, era assai più bassa che a nord, e del muro piantatovi sopra, rimaneva soltanto il filare infimo.

Scoperto così il perimetro del basamento, ricavato dalla roccia stessa, rivestita di muro a blocchi di tufo, si ricercarono su di essa le tracce dei muri interni scomparsi.

Del muro ovest della cella di mezzo rimanevano solo due blocchi; degli altri e delle basi delle colonne i solchi per l'impostamento. Indizi modesti, ma sufficienti per completare la pianta del tempio (*pag. 164*), che è proprio quella tipica del tempio tuscánico. L'ingresso si trovava a sud-est, come nel tempio di Giove sul Campidoglio di Roma; una scalinata, di cui restano le fondamenta dei muri laterali, saliva al podio, dal quale s'innalzavano due file di quattro colonne, dinanzi a una cella tripartita. In una trincea, a vari metri dal tempio, trovammo quattro rocchi di colonne di tufo; il loro diametro di circa un metro non esclude che appartenessero al tempio, largo metri 16.70 per 21.90. Gli avanzi di mattoni crudi e d'intonachi, dipinti in rosso e bianco, confermano quanto

ORVIETO: FIGURA EFEBICA, FORSE DI APOLLO CHE ORNAVA IL FRONTONE.

sapevamo sulla costruzione in legno e argilla delle pareti.

Ma più c'interessano le decorazioni in terracotta della copertura lignea e gli avanzi dei doni votivi. Poichè dal loro studio, più che dall'aspetto della costruzione, ricaviamo gli elementi per stabilire le vicende dell'edifizio e qualche informazione nuova sulla storia dell'arte etrusca.

Per la cronologia hanno grande valore gli avanzi della stipe votiva, specialmente i vasi interi o frammentarî, sparsi in gran numero nel terreno dentro e intorno al tempio.

Di essi solo pochi appartengono ai generi

ORVIETO: FIGURA CLAMIDATA. DAL FRONTONE DEL TEMPIO ETRUSCO.

ceramici dipinti con vernice nera lucente, che caratterizzano le fabbriche etrusco-campane, attive nel sec. IV a. C. e durante una parte del III. Invece gli altri pezzi vascolari sono tutti prodotti o di ceramica greca dipinta a figure rosse in stile severo e bello, o delle fabbriche, specificamente etrusche, in bucchero bruno e cinereo del sec. V-IV a. C. Una delle tante tazzette votive (*pagina 146*) conteneva ancora residui del color rosso, col quale un artista aveva dipinto, forse proprio pel tempio; un'altra recava graffito nell'interno il nome del dedicante *Umene*.

PARTICOLARE DEL PRECEDENTE.

Tra i diversi voti il più notevole è una statuetta in bronzo di Minerva (*pag. 148*), nella quale la grazia di un qualche modello attico del sec. IV, grazia riflessa specialmente nell'espressione del volto, che ricorda quello dell'Athena giovinetta degli Uffizi, fu resa in maniera goffa, nelle mani e nelle vesti, dall'artefice etrusco. Vasi e statuetta forniscono un dato cronologico sicuro: la stipe del tempio di Orvieto non ha nulla che accenni ad epoca più tarda della fine del sec. IV e del principio del III a. C. Se il tempio non s'incendiò prima per disgrazia, l'incendiarono i Romani nella lotta per la con-

ORVIETO: FIGURE IN RILIEVO PER LA DECORAZIONE D'UN ANGOLO DI FRONTONE. CALCHI IN GESSO DA MATRICI IN TERRACOTTA TROVATE PRESSO IL TEMPIO ETRUSCO.

quista del territorio volsiniese, lotta, che, iniziata già nel 294, si chiuse con la distruzione della capitale, Volsinii, nel 265 a. C. Statue e rilievi fittili, che ornavano il tempio, debbono dunque essere più antichi, se non di qualche secolo, almeno di molti decenni.

Ma possono attribuirsi tutti ad un'epoca? O appartengono a differenti fasi edilizie del tempio stesso? Li trovammo sparpagliati anche fuori dell'area sacra, sotto i rocchi delle colonne rotolati lontano; soltanto lo strato lungo i ruderi dei muri convergenti a nord, sembrava inviolato fino dal tempo in cui l'edificio cessò d'esistere. Infatti coi frammenti di là raccolti potemmo ricomporre intere lastre decorative e statue, ma alcune antefisse con testa umana coperta da berretto frigio (*pag. 149*), mescolate a quello strato, accennano ad una più recente decorazione del tempio, mentre tegole dipinte e altre terrecotte architettoniche d'impasto giallognolo, e alcuni doni votivi, rinvenuti specialmente a sud dell'edificio, sembrano risalire ad epoca arcaica.

Il maggior complesso decorativo, d'età intermedia, comprende: splendide cimase con steli di gigli (*pag. 150*) che, risaltando in bianco sul fondo turchino, convergono verso il vertice del frontone, ornato forse con una testa di Medusa (*pag. 150*); lastre ornate di rilievi, le une, più grandi, pel rivestimento della gabbia del timpano (*pag. 151*), le altre minori per la decorazione degli architravi e delle cornici delle porte (*pag. 151*); ante-

ORVIETO: FIGURA FORSE DI DIANA DAL FRONTONE DEL TEMPIO ETRUSCO.

fisse a testa di Sileno (*pag. 152*), che si alternavano con teste di Menadi (*pag. 153*). Spirali e palmette, combinate per la decorazione in rilievo e a colori delle lastre di rivestimento, appariscono pure, dipinte in rosso e nero, sulla faccia inferiore delle tegole della gronda che si vedevano dal basso (*pag. 151*). Tutti questi pezzi si possono associare, per stile e dimensioni, con le figure che ornavano il frontone.

Che figure come questa (*pag. 154*) ornassero lo spazio triangolare del frontone, non si può mettere in dubbio: risaltano infatti ad alto rilievo di sopra a una lastra forata

ORVIETO: FIGURA MULIEBRE SEDUTA. DAL FRONTONE DEL TEMPIO ETRUSCO.

da inchiodare sul fondo ligneo del timpano, e sulla base di questo poggiavano con lo zoccolo inferiore; dagli omeri in su la figura si profila poi libera, a tutto tondo, con una tecnica che ricorda quella del frontone del tesoro sifnio a Delfi, e vive in tutta la sua espressiva corporeità.

Due particolari indicano la natura di questa figura efebica dalle nobili forme e dall'espressione solenne: essa non insiste direttamente sul terreno, cioè sullo zoccolo della lastra, ma se ne solleva, stando sopra un plinto speciale: così l'arte antica distingue le divinità. E forse questa figura rappresen-

ta Apollo, che occupava il centro della composizione. È infatti la figura più alta di tutte (m. 0,84). Alla destra di Apollo (*pag. 158*) vorrei riconoscere Diana. Anch'essa non tocca la terra col piede sinistro. La pelle di felino, cinta alla vita sopra al chitone che, al fianco, scende con quella simmetria di pieghe ch'è propria dell'arte uscita appena dall'arcaismo, indica la sua qualità di cacciatrice di fiere.

E ai lati degli Dei stanno i mortali: nell'ala destra del frontone porrei una figura di giovane guerriero, frammentario pure nell'elmo perduto, e un'altra (*pag. 159*) di donna seduta sopra una roccia, rivolte ambedue verso il centro. Più a destra ancora un vecchio (*tavola*) che stringe fra le dita della mano destra i riccioli della barba. Sembra che a questa figura appartenga una mano sinistra, appoggiata sopra un bastone. Altri trovò somiglianza fra questa testa e quella del vecchio servo che, sul frontone orientale del tempio di Giove a Olimpia, seduto in terra, scruta pensieroso il triste fato del suo signore Enomao [15]. Se nelle due figure era simile tanto la posizione della mano sinistra quanto quella della destra, io immaginerei anche la nostra seduta in terra, verso l'angolo del frontone: l'aspetto volgare, che ricorda i volti silenici, la vigile preoccupazione, che spira dalla bocca semiaperta e dalle ciglia inarcate, mi sembrano ritrarre questo personaggio in una situazione non diversa da quella del servo di Enomao.

Nell'ala sinistra, accanto al gruppo delle divinità, sta pure un mortale (*pagg. 155-56*); nobile nel portamento e nelle forme poderose, ma agitato da passione umana nel volto quasi feroce, egli appunta lo sguardo contro l'efebo armato. Un altro guerriero forse si teneva ritto vicino a lui, rigido nella corazza fasciata da grave mantello.

Come si poteva riempire un angolo di frontone etrusco lo rivelano alcune matrici in terracotta, che mi dissero trovate al tempio, quando la Cassia ne tagliò l'angolo occidentale. Da queste forme, che si conservavano nel tempio per ristampare, al bisogno, figure della decorazione originale del frontone, ho fatto ricavare le positive in gesso, che qui mostro (*pag. 157*): una donna che alza con la destra il manto, scoprendo il fianco, e forse due combattenti, l'uno che sta per cadere all'indietro, l'altro con ginocchio a terra, in atto di valida difesa. Pezzi mirabili per la modellatura vigorosa e ardita, con la quale contrastano le pieghe simmetriche del panneggiamento, ancora legato alla tradizione arcaica. Si direbbe che le matrici risalgano alla prima fondazione del tempio.

Un'altra figura di guerriero fu trovata dinanzi alla scalinata, presso la quale erano sparse le reliquie dell'altare e di alcuni doni votivi. Si può dubitare, pel suo stile più progredito, ch'essa fosse contemporanea delle statue rinvenute sulla fronte opposta.

Queste ultime, come i Niobidi del frontone di Luni e gli eroi di quello di Talamone, potrebbero rappresentare una scena mitologica, tratta da uno dei cicli raffigurati pure su urne etrusche. Il nume nel centro, il personaggio barbato con la mano sul fianco e il giovane guerriero ai suoi lati, il vecchio agitato e pensieroso ricordano la scena del frontone orientale di Olimpia, il momento che precede la fatale gara sul carro tra Enomao e Pelope, predestinato alla vittoria.

Ma il soggetto di questa composizione, l'esistenza di statue in ambedue i frontoni, il

ORVIETO: TESTA FITTILE DA UN TEMPIO PRESSO S. LEONARDO.

ORVIETO: TESTA ARCAICA IN TERRACOTTA
DA UN SACELLO A SUD DELLA CITTÀ.

nome del dio o delle divinità venerate nel tempio, implicano dubbi che si risolveranno difficilmente anche quando, compiuto il restauro degli innumerevoli frammenti decorativi raccolti nello scavo, ne sarà possibile uno studio completo. Vien pure fatto di domandarci se quelle statue, modellate a circa metà del vero, non sarebbero state troppo piccole pel frontone di un tempio tetrastilo, largo più di m. 16, come è quello che ci mostrano le fondamenta arcaiche.

Tale sproporzione può indurre a credere che il tempio, adorno di statue nel frontone, fosse un impiccolimento di quello primitivo, e constasse solo di cella e vestibolo con due colonne, come l'edicola di Alatri (*pagina 141*). Se peraltro le colonne di pietra appartenevano al medesimo tempio, esse, col

loro diametro, ne indicano un ripristino nelle dimensioni originarie.

Mentre antefisse, cornici e lastre, eseguite a stampa, ripetono industrialmente vecchi motivi, invece acroterî e statue del frontone, lavorate a mano libera e a stecco, rappresentano creazioni originali, in cui si può studiare lo stile.

Le statue di Orvieto vengono a colmare, almeno in parte, la lacuna nella storia della plastica etrusca, che mal riuscivamo a spiegare: esse non appartengono, nè al periodo arcaico, al quale invece risale questa testina (*pag. 162*), proveniente da un luogo di culto nella valle a sud di Orvieto, nè al periodo d'influsso ellenistico, che ci diede l'Apollo e l'efebo di Falerî e le mirabili teste di Arezzo [16].

E se l'ispirazione alla nobile idealità greca del V sec. a. C. rivive in una testa fittile del tempio orvietano a San Leonardo, (*pagina 161*), [17] degna dei modellatori etruschi che cesellarono la Chimera, invece nelle statue del tempio al Pozzo della Rocca, ogni reminiscenza ellenica, se pur v'è, è sopraffatta dal vigore di un'arte decisamente italica, materiata di forte corporeità e di rude verismo (*tavola* e *pag. 156*).

Quando dai cumuli dei frammenti fittili di questo tempio, ancora sparsi fra il Museo e i magazzini dell'Opera del Duomo di Orvieto, con pazienti restauri, si sarà ricomposto tutto ciò che di quel frontone rimane, gli scarniti ruderi del tempio al Pozzo della Rocca, oggi quasi muti ai profani, prenderanno un nuovo significato, costituiranno uno dei più preziosi ricordi del tempio etrusco-italico. Ruderi e ornamenti fittili ne affermeranno meglio la originalità, e così la pianta e l'alzato, come la decorazione architettonica e statuaria ne indicheranno il carattere essenzialmente nazionale.

LUIGI PERNIER.

(1) Uno studio riassuntivo sulla costruzione e la decorazione dei templi etrusco-italici diede A. DELLA SETA, in *Museo di Villa Giulia*, Roma, 1918, p. 120 e segg. Per le decorazioni più antiche, v. E. DOUGLAS VAN BUREN, *Figurative terra-cotta revetments in Etruria and Latium* in the VI and V cent. b. C., London, 1921.

(2) Pel tempio di Veio v. G. Q. GIGLIOLI, in *Notizie degli scavi di antichità*, 1919, p. 13 e segg.; 1922, p. 206 e segg.; per le case, E. STEFANI, *ivi*, 1922, p. 379 e segg.

(3) Del basamento del tempio di Giove capitolino in Roma, riapparso di recente sotto il palazzo Caffarelli, tratta R. PARIBENI, in *Notizie degli scavi*, 1921, p. 38 e segg. Pei probabili avanzi della decorazione fittile, v. *Bullettino della Commissione archeol. com. di Roma*, 1896, tav. XII-XIII, n. 3 e 4.

(4) Uno studio recente sui templi di Marzabotto e, in genere, su quelli etrusco-italici è dovuto a P. DUCATI, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Romagne*, XIII, 1923, p. 5 e segg.

(5) A. DELLA SETA, in *o. c.*, p. 166 e segg., tavole XXXIV-LIII.

(6) L. A. MILANI, in *R. Museo archeol. di Firenze*, 1912, I, p. 248 e segg.; 257 e segg.; II, tavv. C e CIV.

(7) Per l'interessante studio di A. COZZA sul tempio di Apollo a Faleri, v. *Notizie degli scavi*, 1888, p. 414 e segg. e per la ricostruzione di H. C. BRADSHAW, *Papers of the British School at Rome*, VIII, 1916, p. 1 e segg., tavole I-II.

(8) G. E. RIZZO, in *Bullettino della Commissione archeol. com. di Roma*, 1910, p. 281 e segg.; 1911, p. 23 e segg.

(9) J. DURM, *Die Baukunst der Etrusker und der Römers*, Stuttgart, 1905, fig. 129.

(10) A. DELLA SETA, *o. c.*, p. 144 e seg.; *Italia antica*, p. 210.

(11) G. BENDINELLI, in *Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei*, XXVII, 1922, c. 296 e segg.

(12) G. Q. GIGLIOLI, in *Notizie degli scavi*, 1919, p. 13 e segg.; *Rassegna d'arte*, diretta da C. Ricci, VII, 1920, p. 33 e segg.

(13) Tale uso attestano le rovine del sacello di Alatri (*fig. a pag. 141*) e i modelli votivi in terracotta, trovati a

Nemi e a Satrico. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia*, pp. 213, 229, 300.

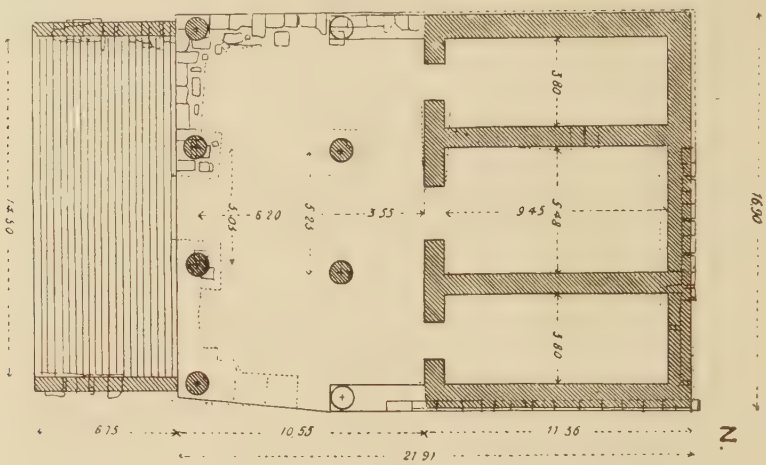
(14) G. F. GAMURRINI, in *Annali dell'Istituto di corrisp. arch.*, 1881, p. 47 e segg.

(15) E. CURTOUS-F. ADLER, *Olympia*, III, tav. XVI - W. DEONNA, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, 1908, p. 142 e seg.

(16) L. PERNIER, in *Dedalo*, I, 1920, p. 75 e segg.; *Notizie degli scavi*, 1920, p. 167 e segg.

(17) A. MINTO, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1925.

(18) Le fotografie per la tavola e per le figure 4, 21, 25 e 28 furono eseguite dal Gabinetto fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, cui esprimo i miei ringraziamenti. Altre sono dovute al valente artista G. Gatti.



ORVIETO: PIANTA DEL TEMPIO ETRUSCO RILEVATA E COMPLETATA DA E. STEFANI.

IL MUSEO BARDINI - II, LE ARMI[1].

Le armi, da noi, non hanno avuto più fortuna della mobilia domestica: se n'è incominciato ad apprezzare il singolare valore, in relazione all'arte e alla storia, soltanto dopo la loro migrazione nelle grandi collezioni straniere e l'irreperibilità quasi assoluta sul mercato antiquario. All'estero la raccolta e lo studio delle armi antiche, di questi « documenti attivi » del passato che accesero sempre il desiderio e l'orgoglio degli uomini, appassionano artisti e cultori d'arte; ed opere famose sono state scritte intorno ad esse. In Italia il solo Angelucci ne ha trattato con erudizione e senso critico, ed ha avuto anche il merito di stabilirne, si può dire, la nomenclatura, se pure non sempre in modo impeccabile.

La mancanza di amatori e di studiosi nostrani è forse da ascriversi alla rarità del materiale; ciò che sembra inesplicabile in un paese che fin dai tempi remoti ha fabbricato in abbondanza ogni sorta d'armi, tanto famose per perfezione di tecnica e bellezza di lavoro che venivano ricercate da tutti Stati europei.

Esistono, è vero, piccole raccolte pubbli-

(1) Vedi « Dedalo », anno I, fasc. VIII, pag. 486.

FIRENZE, MUSEO BARDINI: DAGA E CINQUEDEA, FINE DEL SECOLO XV.

BACINETTO COL CAMAGLIO, SENZA VISIERA. - FIRENZE, CHIOSTRO DELL'ANNUNZIATA, SARCOFAGO DI AIMERY DI NARBONA.

che e private, ed anche collezioni speciali come quella delle « Monitioni del Consiglio dei Dieci » ritornata da poco nella sua sede di Palazzo ducale, dove non mancano pezzi belli e notevoli; ed anche in alcune famiglie si conservano certe preziosità, come la spada di Cesare Borgia posseduta dai Duchi di Sermoneta; ma di collezioni vere e proprie, dopo la sparizione di quelle messe insieme dalle vecchie corti italiane, non s'è avuto finora che quella di Torino, la « Reale Armeria » creata da Carlo Alberto nel 1833, quando la moda romantica aveva suscitato negli animi l'amore per le antichità medie-

FIRENZE, MUSEO BARDINI: BACINETTO, SEC. XIV.

vali. Tuttavia lo spirito informatore di questa superba collezione essendo stato quello di riunire esemplari di pregio eccezionale, più per ricchezza di lavoro che per valore archeologico, non vi si trovano, salvo taluni magnifici pezzi, che armi e armature del cinquecento e del seicento.

Ci è mancata insomma una raccolta sul genere di quella del « Museo dell'Esercito » di Parigi, dove fosse possibile di seguire e di studiare l'evoluzione e la storia dell'arredo guerresco attraverso il tempo, se non dall'età classica, i cui monumenti si contano sulle dita, almeno dall'alto medioevo, quando la « cotta di maglia », il grande « haubert » dei francesi, ricopriva le membra

FIRENZE, MUSEO BARDINI: BARBUTA MILANESE DELLA FINE DEL SEC. XV.

dei cavalieri, dei « milites » comunali e dei crociati, fino alla seconda metà del seicento allorchè l'armatura di ferro scomparve a pezzo a pezzo dagli eserciti, per cedere il posto al « colletto » di pelle di bufalo e all'uniforme di panno.

La difficoltà d'istituire oggi una raccolta simile è evidente, tanto più che gli esemplari anteriori alla prima metà del quattrocento sono rarissimi e quasi introvabili; nondimeno Firenze può crearla e in modo addirittura grandioso. Infatti, in questi ultimi anni, in seguito a lasciti cospicui, le collezioni d'arte del Comune fiorentino si sono arricchite di un tal numero di armi antiche e di sì alto pregio, da formare un

FIRENZE, MUSEO BARDINI: CAPPELLO DI FERRO DEL SECOLO XV.

insieme degno di competere con le più rinomate collezioni straniere.

In poco tempo al nucleo primitivo di armi e armature esposte nel Museo Nazionale, nucleo iniziato nel 1865 coi pochissimi avanzi della distrutta « Armeria di Palazzo Vecchio », si sono aggiunti i bellissimi esemplari della raccolta Carrand, legata al Comune nel 1888, e poi i pezzi di incomparabile valore della Ressman, ereditata anche questa dal Comune nel 1899. Nel 1909 lo stesso Comune entrava in possesso del Museo Stibbert che da solo supera per numero e varietà di pezzi le più note raccolte, ed è forse unico per la ricchezza delle sue collezioni di armi orientali. Oggi infine il lascito

FIRENZE. MUSEO BARDINI: BORGOGNOTTA DEL SECOLO XVI.

Bardini porta un altro notevole contributo a questa Armeria fiorentina, specialmente con alcuni rarissimi esemplari che mancavano nelle raccolte accennate.

Le armi del Museo Bardini costituiscono un gruppo di pezzi scelti. Molte sono armi inastate: alabarde, corsesche, partigiane, falcioni. Vi sono anche tre lance da giostra del secolo XVI. Le armi inastate, una volta di larghissimo uso, son comuni in tutte le raccolte; ma queste hanno, per la maggior parte, il pregio delle aste originali, coi caratteristici guernimenti di velluti e di chiodi.

FIRENZE, MUSEO BARDINI: ELMO GRECO.

Fa parte del gruppo una bella serie di spade, strisce e daghe della fine del cinquecento e della prima metà del seicento, con le guardie dai fornimenti a rami intrecciati, o a cocce emisferiche traforate a rabeschi. Nella nostra serie sono da notarsi specialmente alcune lingue di bue o cinquedea, queste originali lame veneziane o veronesi dell'ultimo quattrocento, che son l'orgoglio di tanti musei per il lusso e la ricercatezza della decorazione. Su una delle cinquedea Bardini vediamo, da una parte, Vulcano dinanzi all'incudine, contornato dalla Gloria e da figure allegoriche; dall'altra, due uomini nudi che sorreggono un panno su cui è distesa una femmina che un amorino infiora (*pag. 165*).

Lo stile dell'incisione, a bulino, è quello

FIRENZE, MUSEO BARDINI: PALVESE FIORENTINO DEL SECOLO XIV.

che si riscontra su molte cinquedea conosciute, e che la passione degli amatori assegna senz'altro a quel maestro Ercole de' Fedeli, l'ebreo convertito che lavorò per la Corte di Ferrara e fece lavori di niello e di cesello incomparabili.

Di pezzi d'armatura di piastra, il gruppo Bardini non abbonda. Ve ne sono però alcuni che presentano un singolare interesse. Primo fra tutti un bacinetto del trecento (*pag. 167*), disgraziatamente guasto dalla ruggine ma col suo coppo a contorno archiacuto, secondo la fiera sagoma che fa di questi elmi quasi il simbolo della cavalleria feudale, con la quale disparvero dai campi di battaglia dopo aver fatto le ultime prove

FIRENZE, MUSEO BARDINI: TARGA FIORENTINA DEL SEC. XIV.

ad Azincourt.

Di questi bacinetti, ai quali si aggiungeva intorno all'orlo il camaglio di maglia di ferro e sul frontale una visiera mobile che coprisse il viso (dice appunto Franco Sacchetti in una delle sue novelle: « Guernieri, càvati il bacinetto che noi ti vogliamo vedere »), abbiamo l'esatta rappresentazione in molti monumenti figurati. La troviamo in un sarcofago dello scorcio del dugento, a Firenze, all'Annunziata (*pag. 166*). È il sarcofago del balivo di messer Aimery di Narbona, morto a Campaldino dove combattè con l'oste guelfa fiorentina. Il bacinetto, fregiato di ricchi ornamenti e col suo camaglio, si vede in altri monumenti funerarii, come in quello di Tommaso II di Savoia duce d'Aosta e del Ciablese, morto nel 1259, che è nella Cattedrale d'Aosta. A Firenze, nel Cappellone degli Spagnoli, nell'affresco della Chiesa militante e trionfante, si scorge, nel gruppo dei personaggi che sta dinanzi a Santa Maria del Fiore, un guerriero, supposto il conte Guido di Battifolle, col bacinetto a camaglio. E in questa stessa forma si vede il bacinetto nella Chiesa di San Francesco della Mirandola, sulle statue di Prendiparte e di Spinetta Pico, i due condottieri de' Visconti rappresentati giacenti sul feretro.

Di quest'elmo, che fu usato in quasi tutta l'Europa dal dugento fino quasi alla metà del quattrocento, attualmente in Italia non restano, pare impossibile, che pochissimi esemplari. Ne possiede uno l'Armeria di Torino, con la visiera appuntata a guisa di becco d'uccello; un altro, meraviglioso prodotto dell'arte dell'armaiolo, è a Venezia nell'Armeria del Consiglio dei Dieci, e fu creduto per molto tempo « l'elmo d'Attila »; un terzo è nel Museo Stibbert; ed un quarto nel Museo Civico di San Gimignano, confuso in una vetrina fra molte cose disparate.

Al bacinetto Bardini era attaccato, col filo di ferro, un frammento rugginoso di lamina di ferro sagomato a guisa di visiera; ed in tal forma fu riprodotto a pag. 250 del primo volume della recente bellissima opera « *A record of european Armour and Arms through seven centuries* », di G. F. Laking, con questa indicazione: « *Bascinet helmet with a curiously adapted visor* ». E' chiaro però che la visiera aggiunta, e che io ho tolta, non ha nulla a che fare col bacinetto, al quale quella originale era assicurata per mezzo delle cerniere laterali, ancora aderenti al coppo dell'elmo.

Altro elmo importante del gruppo Bardini è una graziosa barbuta col coppo spigolato e ornato di racemi incisi (*pag. 168*). È senza dubbio un lavoro di fabbrica milanese, di quel tipo che tanto spesso vediamo riprodotto nelle opere d'arte del nostro Rinascimento a cominciare dai bassirilievi che ornano l'arco trionfale d'Alfonso d'Aragona il Castelnuovo di Napoli. Ricorda un poco anche la barbuta, certamente molto più bella, di Ercole Bentivoglio che è a Tsarskoie Selo. Abbiamo poi un cappello di ferro pesantissimo, un cappello da assalto o da trincea del secolo XV, a tesa spiovente (*pag. 169*). In alcune carte del tempo questi cappelli di ferro, che i francesi chiamavano « *chapeaux de Montauban* », li trovo indicati col nome di « cappelline ». Certo è che furon d'uso corrente fino al cinquecento, come lo attestano numerose opere d'arte. Basta accennare agli affreschi di Pier della Francesca in San Francesco d'Arezzo.

Fanno parte di questa serie anche una

IPORTO·E·L

bella borgognotta cinquecentesca, a cresta, che ha da ogni parte del coppo un'aquila vigorosamente lavorata a sbalzo, (*pag. 170*), e un elmo arcaico di bronzo, di derivazione greca, del tipo classico ond'erano armati gli « opliti » (*pag. 171*).

Un'altra serie di grande importanza è quella degli scudi. Si compone di una quindicina di pezzi, ma vi sono alcuni palvesi e qualche targa che nessun'altra raccolta può vantare; e, quel che più conta per noi, si tratta di cose prettamente fiorentine.

Ecco un palvese di legno, alto m. 1,30, di cui certo fu fiero un antico nostro fante, un palvesaro del Gonfalone « Lion bianco » del Sesto di San Pancrazio. Il campo dipinto di rosso e di bianco, che sono i colori del Comune, è fregiato in alto con le armi di Firenze e del Popolo, in mezzo alle quali campeggia il leone rampante del Gonfalone (*pag. 172*).

Un secondo palvese, o meglio una targa, pure di legno ed a forma di mandorla, ossia della forma dello scudo normanno di cui è ricoperto Orlando nel bassorilievo della porta del Duomo di Verona, è tutto rabescato a pastiglia sul campo già azzurro, e lo attraversa in banda la parola « *Libertas* » in oro. È dunque uno di quegli scudi di forma antiquata usati anche in pieno trecento dai cavalieri, che a volte, dovendo combattere appiedati, ne ficcavano la punta in terra per starvi dietro al sicuro dei tiri degli arcadori e dei balestrieri. « *Quant nous les veismes venir* (i saracini), *nous fichames les pointes de nos escus ou sablon, et le fust de nos lances ou sablon et les pointes vers aus* », dice il Sire di Joinville descrivendo lo sbarco dei Crociati dinanzi a Damietta.

Ma forse quel « *Libertas* » d'oro in azzurro in banda, che era l'impresa dei nostri Priori delle Arti, sta ad attestare che si tratta semplicemente di una di quelle targhe che la Signoria fiorentina conferiva col pennone, e come segno d'onore ai cittadini benemeriti (*pag. 173*).

In un catalogo della Collezione Bardini, che servì per la vendita all'asta fatta a Londra nel 1899, questa targa è descritta così: « *Grande targe en bois couverte d'ornements en pastille et dorèe, avec le mot de la republique de la ville de Lucques,* « *Libertas* ». Il Laking, che probabilmente ebbe qualche notizia in proposito dallo stesso Bardini, aggiunge che la provenienza dello scudo, cioè dalla città di « Loques », risulta da un inventario del XVIII secolo posseduto dalla famiglia che vendè lo scudo all'antiquario, e che « Loques » è presumibilmente un'antica trascrizione gallica di Lucca. Ma lo stemma di Lucca è fin dal secolo XI la « balzana » bianca e rossa, sostenuta talvolta dalla pantera simbolo di libertà, e non reca traccia della parola Libertas, la quale fu usata del resto come motto da molti dei nostri antichi Comuni.

Un terzo palvese, il più appariscente di tutti (*tavola*) ma alquanto ritoccato nei colori, porta un'impresa col Capo d'Angiò, il rastrello di rosso coi fiordalisi d'oro fra i pendenti, e sull'elmo che cima l' impresa è posta, a guisa di cimiero, la figura di un uomo attempato che ha nella sinistra il rosario e con l'indice della destra accenna al cielo. Intorno all'orlo del palvese ricorre l'iscrizione: « *Come consorto dalle mie radici i' porto el capo di noi Bonamici* ». La figura virile rappresenta (almeno così dice il catalogo citato) il Beato Bonamici capo di questa famiglia, morto verso il 1405.

LA TARGA DI MARTINO II DELLA SCALA - VERONA, ARCHE SCALIGERE.

FIRENZE, MUSEO BARDINI: TARGA DA POMPA DEL SEC. XV.

FIRENZE, MUSEO BARDINI: TARGA DA POMPA.

Meno interessanti dei palvesi per quanto riguarda la storia, ma certo più belle e più ricche di quelli, son due targhe quattrocentesche, di legno ricoperto di cartapecora (*pag. 179*). Il campo rabescato è ornato d'un'impresa a gagliardo rilievo, cimata dall'elmo chiuso ed a cui sovrasta un fantastico cimiero. In queste targhe il cantone destro è fornito d'una *intaccatura* traverso cui passava l'asta della lancia, intaccatura che, appunto per questa ragione, si chiamava in Francia la « *bouche de la lance* ». È questo lo splendido tipo di scudi da giostra e da pompa, da cui l'araldica e l'arte decorativa trassero tanto partito. È la targa che Martino II della Scala imbraccia fieramente impostato a cavallo, sulla cuspide dell'arca funeraria di Verona (*pag. 178*). In un'altra targa,

FIRENZE, MUSEO BARDINI: TARGA DA GIOSTRA DEL SEC. XVI.

dal caratteristico contorno e che risale al primo quattrocento, è dipinta un'aquila, piena di carattere e di puro stile araldico, della quale le borchie delle guigge completano la figurazione (*pag. 180*).

V'è pure in questa serie una targa del pieno cinquecento e forse dei primi del seicento, che sta a dimostrare la decadenza dell'arte. Ha nel mezzo lo stemma mediceo sormontato dalla corona nobiliare (*pag. 181*).

Termino queste note sulle armi del Museo Bardini, pubblicando una rarità assoluta, cioè a dire un cimiero della metà del quattrocento, formato di cuoio e di tela ingessata e rappresentante la testa mostruosa di un drago. È l'unico esemplare, rimasto in Italia, di quei fantastici ornamenti da elmo fatti con materiale leggiero, cuoio, car-

FIRENZE, MUSEO BARDINI: CIMIERO D'ELMO DELLA METÀ DEL SEC. XV.

tapesta o bambagia, intorno ai quali si sbizzarriva la fantasia dei committenti e degli artisti (*pag. 182*). Chi non ricorda la piacevole novella dove il Sacchetti narra le peripezie a cui andò incontro quel cavaliere dei Bardi eletto potestà di Padova, per essersi fatto fare da maestro Luchino dipintore « un cimiero d'uno mezzo orso »? All'estero si conosce un altro solo esemplare di questo genere: la *cimera del yelmo del rey D. Martin I de Aragòn*, che è nella Real Armeria de Madrid.

ALFREDO LENSI.

IL PITTORE GIOVANNI ROMAGNOLI.

C'è stato un tempo, ma non molti anni fa, un conte Malvasia, appassionato di astronomia; il quale, volendo la notte seguire il corso delle stelle, si era fatto costruire sulla sommità del suo palazzo in via Zamboni una specie di torretta alta e solitaria di dove gli piaceva scrutare i misteri dell'infinito. Oggi il nobile signore è morto, e in sua vece si è installato lassù un giovane pittore; e se gli occhi del nuovo inquilino non indagano le scie luminose degli astri, non sono meno attenti ed acuti nel ricercare i più maliosi segreti della bellezza femminile. Luce e colore; il pittore in questo caso è lontano dall'astronomo men che non paia.

Il giovane di cui vi parlo è Giovanni Romagnoli. La torretta in cui egli lavora è un poco angusta; ma, in compenso, un bel nudo di donna caldo e giovane basta per illuminarla. Il balconcino di legno non è praticabile; ma anche dalle vetrate chiuse, che ampia veduta su Bologna, sulla folla umile delle case da cui si elevano torri e campanili e la mole snella di San Giacomo e il dado solido del palazzo Bentivoglio, mentre laggiù la pianura sfuma in lontananze cenerognole e cilestrine. All'artista deve far bene, ogni tanto, un sorso di quest'aria pura e uno sguardo a tanta ampiezza, mentre la creatura umana solida e definita posa immobile perchè egli sulla tela ne tragga con la linea e il colore una cosa più bella e più viva di lei.

Giovanni Romagnoli è considerato dai bolognesi come un loro concittadino, benchè sia nato a Faenza il 12 maggio 1893. Ma ha studiato a Bologna, nel nostro antico Istituto di Belle Arti, e qui ha avuto maestri Domenico Ferri, un pittore lontano da ogni novità, legato alle nostre tradizioni, arido ma solido, e quel sincero, probo, espressivo artista che è Augusto Maiani. La pittura di Romagnoli non ha molto di comune con quella dei suoi maestri; ma credo che senza la loro saggia iniziazione egli non sarebbe giunto così presto a possedere quella sicurezza tecnica per cui il suo pennello può concedersi di lavorare ilare, senza fatica, anzi, evidentemente, con gioia.

Oggi, dopo le avventure del suo insegnamento modenese e i contrasti con un egregio Direttore per il quale perfino Raffaello Sanzio sarebbe stato semplicemente Santi Raffaele, cioè un cognome e un nome vigilati da un articolo di regolamento, Giovanni Romagnoli è professore nel nostro Liceo

GIOVANNI ROMAGNOLI: MERLETTAIE, 1921. - BOLOGNA, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

Artistico, dove insegna figura modellata ai futuri maestri di disegno. Ma non so s'egli durerà nella sua fatica scolastica, così aspra e così mal compensata, con le larghe possibilità di favore e di guadagno che ora gli si scoprono nel vecchio e nel novo conti-

GIOVANNI ROMAGNOLI: DISEGNO A SANGUIGNA, 1921.

GIOVANNI ROMAGNOLI: DISEGNO, 1921.

GIOVANNI ROMAGNOLI: MATTINO D'ESTATE, 1921. — FIRENZE, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

GIOVANNI ROMAGNOLI: STUDI DI TESTE, 1922.

GIOVANNI ROMAGNOLI: DISEGNO.

nente. Lo Stato dovrebbe cercare di trattener nelle sue scuole simili maestri, largheggiando con loro, non dico negli stipendi ma almeno negli orari. Invece, la pressione regolamentare e burocratica si è fatta più stretta che mai.

Noi incominciammo a notare Giovanni Romagnoli in quelle nostre modeste mostre annuali della Società « Francesco Francia » in cui hanno esposto per la prima volta numerosi artisti che oggi sono saliti in fama; ricordo, a caso, Protti, Bertelli, Lambertini, Pizzirani, Romagnoli... Quest'ultimo fin dal 1917, benchè compisse il suo dovere per la

GIOVANNI ROMAGNOLI: DOPO IL BAGNO, 1922. - PITTSBURG, COLL. KAUFMAN.

patria in guerra, trovò tempo di colorire qualche tela, e di aggiudicarsi un nostro non cospicuo premio; non cospicuo, ma, per un giovanissimo, valevole come incitamento e incoraggiamento. Così fu sino al 1922, quando all'artista, fatto ormai più ardito e sicuro.

GIOVANNI ROMAGNOLI: BALLERINE. - PROPRIETÀ DELL'AUTORE.

GIOVANNI ROMAGNOLI: TOELETTE. - PROPRIETÀ DELL'AUTORE.

e già lodato nel 1921 alla prima Biennale romana (la sua *Figura femminile* fu acquistata per la Galleria d'Arte Moderna), si apersero per la prima volta le porte della Mostra Internazionale veneziana, con una tela, *Dopo il bagno*, che ebbe molte lodi, ma che dovette poi emigrare in America per conquistare al suo autore i dollari e la celebrità. Ma io credo che egli si sarebbe imposto anche senza il clamore del successo americano; la saletta che quest'anno gli era stata serbata a Venezia lo aveva già messo in prima fila tra i migliori pittori del nostro tempo. Giacchè nessuno più contesta che in Romagnoli non vi siano tutte le possibilità e le qualità che servono a far grande un artista. Una sola gli mancava fino a ieri, ma ormai egli sta terminando di conquistarla: ed è, una più sicura e fidente conoscenza del proprio valore, un'audacia più consapevole dei limiti, molto più ampi degli attuali, da poter superare con felicità; insomma, più coraggio, più ardire: direi quasi, una più bella superbia, un più alto orgoglio di sè! Ma ormai egli vede chiaro in se stesso. Questo caro, mite, dolce ragazzo parla di sè e della sua arte con la stessa timorosa umiltà di una volta; ma i suoi propositi si animano da qualche parola, da qualche frase, da qualche lampo, e, soprattutto, dai nuovi disegni per l'avvenire. Un artista anche più vigoroso e cosciente si è maturato in lui, pur senza turbare la deliziosa ingenuità delle sue pupille per le quali la figura umana è una bellezza che bisogna figurare adorando.

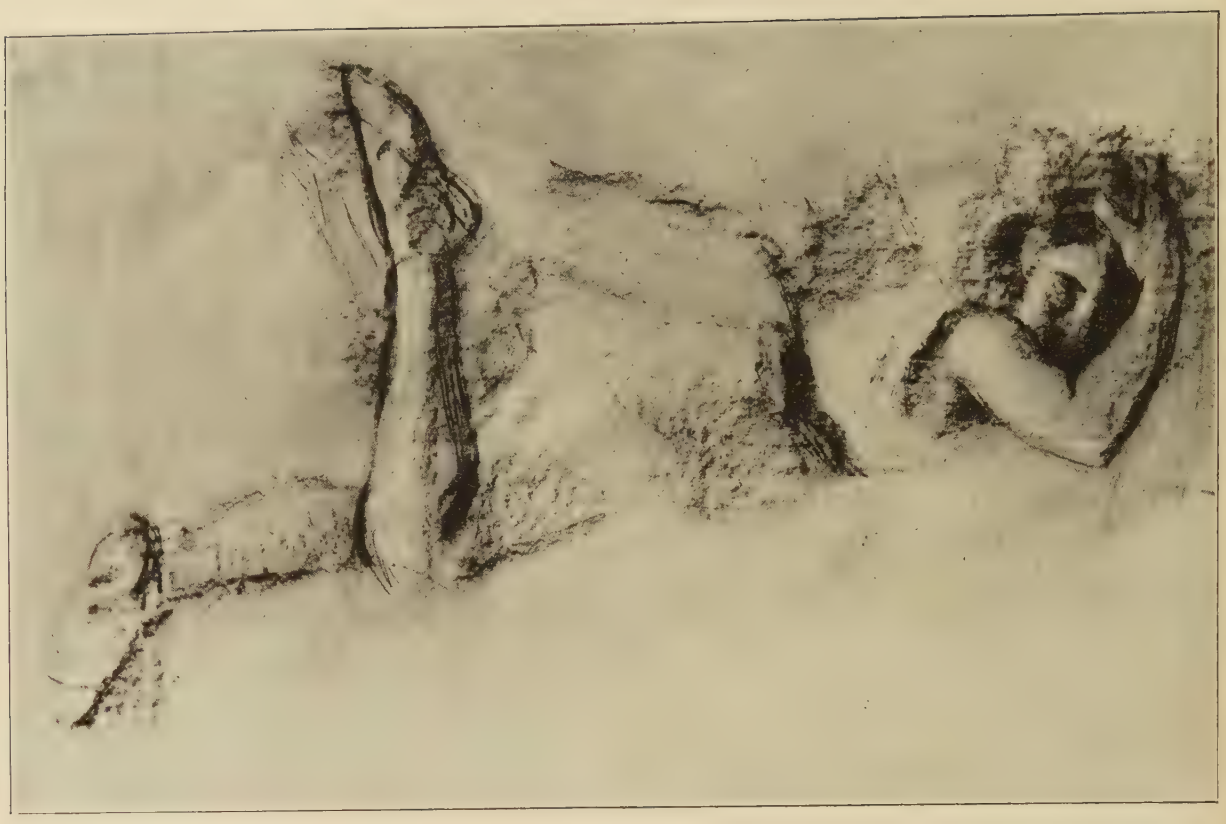
Giovanni Romagnoli ottenne il suo primo importante successo a Bologna, nel 1921, quando con le *Merlettaie* vinse il premio Baruzzi per la pittura. Da questo quadro d'interno, con le bambine attente a cucire sui tomboli e sui merletti, non si indovinerebbe la tranquilla audacia del pittore di tanti nudi femminili; ma il colorista innamorato dei bei toni caldi e luminosi è già nelle tinte solide dei rosei volti infantili, nel verde vivace dei tomboli, ripreso dal verde chiaro del tendaggio, dai riflessi dei capelli e delle vesti. Vi è ancora qua e là un poco di opacità, di quelle tinte un po' sorde che piacevano tanto, e di cui anche il nostro pittore faceva allora sfoggio in certe piccole nature morte piene di attrattiva. Una ve n'è fra l'altre, che mi è rimasta impressa, con la sinfonia verde opaca delle bottiglie, e dei fichi maturi nel vassoio di cristallo opalino.

Ma l'indole sua era per il colore trionfante e cantante, senza sordine e senza veli. I suoi primi nudi, come il « Mattino d'estate » della Galleria d'Arte Moderna di Firenze, il quale è del 1921, mostrano già il pittore a cui le belle, morbide carni femminili sono curiosa ricerca e delizia; ma si nota in essi un tono un po' basso, come di perla, con trasparenze mirabili ma con un effetto generale un poco opaco. Nudi, ad ogni modo, ammirevoli, e armonizzati sapientemente con il candore delle biancherie, rialzati nei toni con il contrasto della massa scura dei capelli e con la nota luminosa di un panno o di una coperta gettata là senza parere.

Dello stesso anno 1921 è anche la « Figura femminile » della Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove il contrasto dei chiaroscuri nella leggerezza trasparente delle tinte è davvero incantevole. E del 1921 sono pure alcuni grandi disegni, taluni al naturale,

GIOVANNI ROMAGNOLI: DISEGNO A SANGUIGNA.

GIOVANNI ROMAGNOLI: VENERE - VENEZIA, COLL. NERI.



GIOVANNI ROMAGNOLI: DISEGNO.

che si vedono qui riprodotti e che dimostrano come il Romagnoli sappia anche essere un disegnatore ardito e sicuro e così possa poi con piena sicurezza distribuire le masse dei colori e dominare la difficile materia delle luci e delle ombre. Il nudo a sanguigna in cui la modella giace allungata, con il braccio che le sale oltre le masse dei capelli scuri, e con l'arditissimo scorcio della gamba sinistra, ci fa vedere un disegnatore che non fugge le difficoltà, ma anzi le cerca, fino a riuscire qualche volta meno piacevole, non perchè lo scorcio non sia esatto ma perchè sembra contrastare con la mollezza sensuale del bel nudo. Così pure è notevole l'altro disegno, che rappresenta una testa di donna dormiente, per la ricerca appassionata di un pensiero pur dietro le pupille chiuse della bella, su cui pesa dolcissima l'impressione delle delizie recenti. La stessa ricerca dell'espressione si può notare nell'altro disegno a sanguigna, di dove un bel volto malinconico ci volge gli occhi, socchiusi non sappiamo se per voluttà o per pianto.

Al 1922 appartengono alcuni studi di teste femminili, in cui sono da notare certi tentativi di una ricerca tecnica a masse, che non mi pare la più confacente all'indole del nostro pittore, e che più avanti non troviamo più. Notevolissimo, di quello stesso anno, un disegno di nudo trattato con un verismo ricco d'espressione nel volto non bello, un po' sommario nel torso, ma segnato potentemente nel difficile incontro delle gambe incrociate.

GIOVANNI ROMAGNOLI: DISEGNO PER « LA SUSANNA AL BAGNO ».

Ormai, attraverso a spontanei abbandoni e a ricerche varie ma non tormentose, l'artista era giunto al pieno possesso dei suoi mezzi pittorici, e a quella calda ricchezza del colore che è la sua più bella virtù. « Dopo il bagno », che trionfò a Venezia nel 1922, è la prima opera in cui Romagnoli ha affermato solidamente la propria originalità. Due anni dopo, questo stesso quadro, esposto nella ventesimaterza Mostra di pittura dell'Istituto Carnegie di Pittsburg (1924), vi otteneva il secondo premio di mille dollari e le più entusiastiche lodi della grande critica americana. L'esposizione comprendeva circa trecento quadri dei migliori artisti europei e circa centocinquanta tele di artisti americani. Il primo premio toccò all'inglese Augustus E. John per un grande ritratto della violoncellista Madama Suggia, che, dalle fotografie e dagli elogi della critica, sembra davvero una cosa mirabile; qualcuno ha parlato di Gainsborough.

Homer Saint-Gaudens, direttore delle Belle Arti nell'Istituto Carnegie, parla di Romagnoli così: « Romagnoli nacque nel 1893 e studiò nell'Accademia di Bologna. Egli ha dipinto nudi eccezionali per la loro vita e il colore brillante (*for their vitality and bril-*

liance), mediante una tecnica che è tutta sua propria, ma che mostra il senso e l'intelligenza della luce che sono caratteristici dello Zorn. Questo è il primo quadro che egli ha esposto nel nostro paese, ed egli è il più giovane artista che ha ottenuto una così grande distinzione al *Carnegie Institute* ».

Il paragone con Zorn è oltremodo lusinghiero, se si pensa che il Saint-Gaudens nello stesso tempo afferma la schietta originalità del nostro pittore.

Questo « Dopo il bagno », che un critico americano ha distrattamente battezzato per un « Susanna » ma che potrebbe essere benissimo una « Betsabea », è davvero una pittura ammirabile, e per la bellezza del nudo stupendo e per l'armonia della composizione. Nessun contrasto spiacevole, fra la solida femmina nuda che ci volge il dorso carnoso e le reni potenti, giù fino alle cosce lunate e alla gamba forte e rotonda (tutta un po' massiccia, ma piena di sangue, di giovinezza, di vigore, bellissimo animale sotto la cui cute rosea sembra di veder palpitare il corso misterioso delle vene), e la camerista vestita che le sta ai piedi, e il cui braccio sembra anzi riprendere armonicamente il tono caldo della gamba nuda. Così il suo volto un po' chino di fronte, compie quello dell'altra che noi intravediamo solamente, fresco e bello, di profilo. Il colore compie la fusione; dalla tinta dorata, leggera, trasparente ma pure solida, del nudo, al bianco luminoso del lenzuolo e delle vesti, al verde basso dei panneggiamenti e del tappeto, alla scatoletta dorata, in terra, a destra, che risplende piena di bagliori.

Le stesse virtù troviamo nelle opere venute dopo, in questi due ultimi anni, nella « Bagnante », nella « Toletta », nelle « Ballerine », nel « Micio », ma, soprattutto nella « Estate » (1923), e nella « Venere », che è la più recente delle sue pitture già conosciute.

L' « Estate » è ben nota. La bellissima donna è stata sorpresa dal sonno nel caldo meriggio estivo; i lini sottili si sono sollevati a cacciare il calore noioso, ed ella è rimasta così ignuda senza saperlo, ma comunque, lontana da occhi profani, mentre accanto a lei, appoggiata a lei, la creaturina ignara dorme profondamente, e con la sua purezza dona innocenza a tutta la scena. È un nudo castissimo anche nella sua opulenza procace, condotto senza preoccupazione di idealizzarne le forme, qua e là un po' grosse; ma l'idealizzazione viene dal colore, da quella sua luminosità diffusa inspiegabile che è ben del Romagnoli, e che non gli deriva da nessun altro. Il nudo non è roseo, bensì candido, ma caldo, quasi d'avorio; attorno, la sinfonia dei rossi del tendaggio, dell'azzurro della coperta, del bianco dei lini e delle lenzuola, mentre in basso, a destra, splende un bacile di rame accanto ai vasi di Murano verdi.

La « Venere » è un po' una derivazione della « Estate ». La figura infantile è scomparsa; la donna ignuda è sola. Le tinte sono più chiare, più dorate; i bei seni sono scoperti. C'è lo stesso abbandono; ma anche, in maggior grado, quella felicità della carne sana e soddisfatta, quel vigore e quella salute che sono, in fondo, la caratteristica principale dell'arte di Giovanni Romagnoli.

Il critico del *New York Times Magazine*, afferma che la pittura del Romagnoli « rappresenta il gusto e le intenzioni di una scuola speciale, che è rappresentata valorosamente dal Besnard in Francia, e, meno (*less ably*) del defunto Zorn in Svezia, e non ha nes-

GIOVANNI ROMAGNOLI: SORELLE - PROPR. DELL'AUTORE.

sun rappresentante in America. Anche il paragone col Besnard è puramente esteriore, ma non è meno onorevole. Comunque, più giusta e più notevole mi sembra la profezia di un altro critico, quello della *New York Herald Tribune;* pur così severo — e ingiustamente — con altri noti artisti italiani:

« Vi è in questo pittore una tale ampiezza

GIOVANNI ROMAGNOLI: AZYADE. - PROPR. DELL'AUTORE.

di concezione e di stile, da farci prevedere che Romagnoli avrà una parte considerevole nella rinascita della sua scuola »; cioè, della scuola italiana.

Anche la migliore critica italiana ha riconosciuto concordemente l'importanza dell'opera sua. Così Antonio Maraini, nella *Tribuna*, accoppia la gioia del suo colorito con quella di Armando Spadini; così Giuseppe Fabj, nel *Mondo*, parla dell'influenza esercitata su lui da Monet, Renoir, Degas: « ma pur essendo in certo senso il continuatore di questi maestri, Romagnoli è rimasto tuttavia più italiano nello spirito, classico nella costruzione solida, accurata, finita della figura, quasi settecentesco in certe composizioni mosse, vivaci, ariose »; così Ugo Nebbia, nel *Resto del Carlino*, lo loda apertamente, tanto « franco e intenso è il suo modo di costruire a sicure pennellate, ambientare, e, soprattutto, colorire in gamme raffinatissime, specie per dar carnosità dorata a certi nudi femminili...». E si potrebbe continuare.

Ora egli si prepara fervidamente a opere maggiori. Il suo ingegno è maturo, ed egli ha acquistato ormai la piena conoscenza delle proprie possibilità. La sua tecnica, ormai, non ha più bisogno di progredire; sarebbe anzi male, se egli volesse spingere più oltre quella sua stupenda facilità. Gli artisti che possedono questo divino dono, debbono guardarsi da un pericolo che sta in agguato: diventare la cifra e la maniera di se stessi.

Ma questo non è altro che un avvertimento. Romagnoli è così solido e sincero che non si lascerà mai attrarre dagli allettamenti dei facili successi. Ho veduto nel suo studio un quadro ancora incompiuto, in cui il nudo della modella casta e tozza, reso senza nessuna preoccupazione di accademia, è bellissimo per quelle sue carni rosa e oro, che non

GIOVANNI ROMAGNOLI: BAGNANTE. - MILANO, COLL. LODIGIANI.

si capisce davvero come Romagnoli faccia, a farle cadere dal pennello. E fin qui si va a meraviglia. Ma bisogna fermarsi qui.

Infatti, il suo maggior pensiero non è più quello della tecnica, bensì della composizione. Egli possiede senza dubbio il senso della composizione; basterebbe « Dopo il bagno » per dimostrarlo. Ma fino ad ora l'effetto era conseguito naturalmente, o, se vogliamo, casualmente, senza che egli se ne desse pensiero. Oggi non è più così. Romagnoli prepara il gran quadro, in cui tutte le sue virtuosità precedenti si accordino attorno a un bel nudo, in un soggetto famoso: « Susanna al bagno ». Attendiamolo fiduciosi alla prova; e intanto ammiriamo insieme questo disegno per la Susanna, di cui è difficile immaginare qualche cosa di più bello, di più mosso, di più vivo.

GIUSEPPE LIPPARINI.

COMMENTI

L'ESODO DELLE OPERE D'ARTE dall'Italia continua, alla sordina, costante, implacabile. E non parliamo delle cose usuali e mediocri, mobili più o meno rifatti, qualche modesto « fondo oro » che assurgerà forse agli onori insperati del cavalletto su drappeggio di velluto, ritratti di famiglia, nature morte che son ottima decorazione per sale da pranzo. Tutto questo parte ormai a centinaia di casse e a vagoni, e ben lo sanno, per giornaliera constatazione, i funzionarii degli Uffici d'Esportazione, che vidimano e legittimano con la sacramentale autorità dello Stato la spoliazione rapace, e quelli delle Soprintendenze all'Arte, che molto faticano a sal-

GIOVANNI DI PAOLO: MADONNA COL FIGLIO, GIA NELLA COLL. CHIGI-SARACINI A SIENA.

vare alle chiese più lontane e più montane, seggioloni, inginocchiatoi, cornici, pianete, calici, camici trinati, e perfino i vestiti e i mantelli delle Madonne.

Non parliamo di questo che per noi gran signori potrebbe anche essere come lo sgombero del ciarpame dalla soffitta e dai ripostigli. Parliamo delle vere, grandi, autenticamente grandi opere d'arte, la cui emigrazione costituisce davvero, come suona il gergo ufficiale, « una diminuzione del patrimonio artistico nazionale ».

Tutti ricordano il miracolo per cui proprio alla dogana di Genova, a due passi dall'imbarco e dal mare libero, fu salvata all'Italia la grande Madonna attribuita a Duccio, che era stata scoperta poco avanti a Firenze sotto una più tarda pittura operatavi sopra. Nel numero scorso dovemmo occuparci della dolorosa vendita di un Tiziano, mettiamo pure di un quasi Tiziano, della Galleria Giovanelli.

Oggi vogliamo segnalare un'altra delle poche ultime quadrerie private rimaste in Italia, che comincia a sgretolarsi, quella del principe Chigi Saracini di Siena. Pezzi di primordine se ne sono già andati gli anni passati. L'ultimo eccolo qua: una superba tavola giovanile di Giovanni di Paolo, datata 1427, che più belle di questa il pittore non ne ha mai fatte, nè in gioventù nè in vecchiaia, nella stessa Siena pezzo unico a cui di Giovanni niente altro può essere paragonato. Il R. Ufficio di esportazione trattenne la tavola, interpellò Governo, Comune di Siena, Monte dei Paschi. Non fu possibile, nè isolatamente nè collegialmente, trovare le trecentomila lire necessarie al riscatto. E al dipinto fu rilasciato un impeccabile brevetto di libera uscita.

Applicare la legge? Cioè a dire mettere il veto assoluto d'esportazione senza obbligo d'acquisto da parte dello Stato? Certo questo sarebbe stato forse uno dei casi, anche se, consci della gravità dell'atto, si voglia riserbare la disposizione ai casi estremi. Perchè infine la somma ingiustizia, in certe occasioni è proprio il *summum jus*: la legge eguale per tutti, per il povero diavolo che non ha che il quadro da vendere e la bocca da mangiare, e per il principe, Giovanelli o Chigi Saracini, a cui qualche altra cosa in aggiunta è rimasta... Ma vogliamo domandare quante volte il Ministero ha acconsentito a proposte di questo genere venutegli dalle sue Soprintendenze? Non per nulla deputati, senatori e pezzi grossi d'ogni specie hanno il permanente ferroviario da correre a Roma quando bisogna.

Eppure il rimedio ci sarebbe: applicare un'altra disposizione della legge Rosadi, che nessuno, che si sappia, ha abrogato e che non danneggia nessuna borsa anche sensibile come le principesche. E cioè che i denari incassati dai musei, gallerie e uffici di esportazione, e sono milioni all'anno, rimangano alle gallerie, ai musei e alle opere d'arte che non partono.

Quella legge prevedeva saggiamente la costituzione, con una quota di quegli introiti, di un « *monte comune* » che tenesse perpetuamente a disposizione della Direzione Generale delle A. e B. A., somme ingenti per gli interventi e i recuperi supremi; i quali non possono esser sempre sperati dal commendatore Gualino, il salvatore del Duccio, o dal senatore Treccani, il salvatore della Bibbia di Borso.

Non facciamo questo discorso al Ministro della P. I., ultima ruota del carro ministeriale, tribolato a ogni minuto della sua vita, e che, in ogni modo, se fra i triboli si ricorda qualche volta di essere Ministro della P. I., non si ricorda mai di essere anche Ministro delle B. A., cosa trascurabile in un paese che si chiama Italia.

Abbiamo udito dire che in certe alte sfere si era convinti della sostanziale immoralità di rinchiudere le opere d'arte, create per la gioia di tutti, e poi far pagare per vederle; e si opinava che l'unico mezzo per far dimenticare l'immoralità sarebbe appunto di non toccare un soldo dei denari percepiti a quel modo, e destinarli a ciò che, ripetiamo, una legge vigente vuole sieno destinati. Trasportata la questione dal terreno della legalità a quello della moralità, nel suo più alto senso, lo Stato Nazionale dovrebbe risolverla come la dignità nazionale richiede.

E tra due disposizioni di legge contrastanti non far prevalere, contro quella morale, quella solamente contabile, che vieta bilanci speciali dentro l'unico bilancio statale. Il nuovo Ministro delle Finanze, il conte Giuseppe Volpi, è stato il disseppellitore di Leptis Magna. Non disperiamo che egli, deità delle maggiori e non delle minori come il suo collega dell'Istruzione, voglia e possa ascoltarci.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

RIPRODUZIONI DI MOBILI ITALIANI ANTICHI

MOBILI XV SECOLO

MILANO - ROMA - "DUCROT" - NAPOLI - PALERMO

VT VEHE
·MENTER
ARDEAT